Originalveröffentlichung in: Ganz, David u.a (Hrsg.): Ästhetik des Unsichtbaren : Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne (KultBild ; 1), Berlin 2004, S. 261-290

Bild und Buch als Pforten des Auges. Exklusive Sichtbarkeit in Filippino Lippis Cappella Carafa*

David Ganz

Wenn es zutrifft, dass die Opposition zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit ein konstitutiver Faktor für die christliche Bildkunst des Mittelalters ist, so stellt sich die Frage nach möglichen Transformationen dieses Spannungsfelds im Übergang zur frühen Neuzeit.[1] Ist unter den Vorzeichen von mimetischem Bildkonzept und perspektivischem Bildraum die Einrichtung einer eigenen Sphäre des transzendent Unsichtbaren überhaupt noch erwartbar? Jüngere Forschungen, vor allem zur Malerei der Altniederländer, haben zeigen können, dass die pauschale Annahme eines großen „Sichtbarkeitspostulats" für die Bildproduktion der frühen Neuzeit zu kurz greift: Der gesamte Bereich der Stiftungskunst lebte geradezu davon, den perspektivischen Sehraum des Betrachters mit dem visionärem Schauraum innerbildlicher Auftraggeberfiguren zu verschränken. In den Werken der Malerei konnten beide Sphären eine ästhetische Vermittlung erfahren – man denke etwa an ein Schlüsselbild wie die *Madonna des Kanzlers Rolin*. Untersuchungen zu den (vom Künstler fingierten) „Quasi-Visionen" eines Rolin und anderer Stifter haben sich bisher vorrangig mit dem neuen Medium des Tafelbildes befasst.[2]

Die im folgenden behandelte Stiftung des Kardinals Oliviero Carafa (1430–1511) zeigt, dass das Genre der neuen „Schaukunst" auch südlich der Alpen gefragt war. Neben der Übereinstimmung im Grundsätzlichen geht es mir dabei auch um eine wichtige Differenz bezüglich der Bild*syntax*: Der von Carafa beauftragte Filippino Lippi (1457–1504) hat die Kapelle des Kardinals als *Ensemble* von verschiedenen Bildfeldern aufgebaut, deren Gegenstände narrativ zueinander in Beziehung treten. Es ist das alte Prinzip des „polyfokalen" Erzählens, das hier in ungeminderter Aktualität zur Anwendung kommt.[3] Die Schau des Patrons wird eingefügt in einen heilsgeschichtlichen Verlauf. Das neue Medium des „Quadro-Retabels" wird geöffnet für die dialogische Struktur des Ensembles.[4] Für den historischen Kontext deutet sich in der mehrgliedrigen Bildsyntax eine Verbindung verschiedener „Sprechabsichten" an, die sowohl der privaten „Stimme" *qua persona* wie anderen, stärker öffentlich ausgerichteten Argumenten des Stifters Raum bietet. Der in diesem Zusammenhang initiierte *Bild-Diskurs* sollte Anlass geben, die Frage nach der ästhetischen Vermittlung von Schauen und Sehen auf die gesamte Pluralität frühneuzeitlicher Bildmedien auszuweiten.[5]

Liturgie, Anspruchsniveau, Gattungstypologie

Seit den Zeiten Nikolaus' V. (1447–1455) bot sich in der römischen Dominikanerkirche Santa Maria sopra Minerva alljährlich das gleiche Schauspiel: Am 7. März, dem Festtag des heiligen Thomas von Aquin versammelte sich das Kardinalskollegium vor dem Hochaltar zu einer feierlichen Messe, die einen *sermo sacer et evangelicus* zum Lobpreis des Heiligen einschloss.[6] Diesem genau kodifizierten Ritus wurde in den frühen 1490er Jahren ein neuer Programmpunkt hinzugefügt: Nach Ende der Messe lud der Kardinalprotektor des Predigerordens, Oliviero Carafa,[7] zum Besuch seiner dem heiligen Thomas geweihten Kapelle ein, die gut einsehbar am Ende des südlichen Querhauses gelegen war *(Abb. 1–2)*.[8] In genau vorgeschriebener Reihenfolge machten sich die geistlichen Würdenträger auf den Weg, um in der Kapelle den von Alexander VI. (1492–1503) für diesen Tag gewährten Ablass zu empfangen. Vergleichbare Aufmerksamkeit, wenngleich ohne das „Lockmittel" der Indulgenz, dürfte der Kapelle des Kardinals knapp drei Wochen später zuteil geworden sein, wenn das Fest der Verkündigung anstand: Wieder war in Santa Maria sopra Minerva für diesen Tag eine *missa solemnis* der gesamten Kurie unter Beteiligung des Papstes abzuhalten und wieder bot die Cappella Carafa durch ihr Patrozinium – sie war Thomas und der *Annunziata* zugleich geweiht – den Anreiz zu einem Besuch der Kardinäle. Die zukünftige Grablege Carafas war so mit einem dauerhaft gepflegten Ritus verbunden, der sie im liturgischen Betrieb des Kirchenstaates zu einem eminent sichtbaren Objekt werden ließ.

Die Ausstattung der Kapelle konnte mit derart feierlichen Anlässen durchaus mithalten, stand sie doch derjenigen der kurz zuvor vollendeten Cappella Sistina im Vatikanpalast in nichts nach: Von der Brüstung bis zum Fußboden, vom Eingangsbogen bis zur Rahmung des Altarbildes waren kostbare Marmorsorten verwendet und in höchster Qualität verarbeitet worden. Doch der eigentliche Coup war Carafa beim Engagement des Freskanten gelungen: Wie im Vatikanpalast war der Maler ein Vertreter der toskanischen Avantgarde, der junge Filippino Lippi.[9] Sollten Vasaris Angaben zutreffen, dann ließ sich der Kardinal die Verpflichtung Lippis die stolze Summe von 2000 *ducati d'oro* kosten.[10] Ein Brief, den Lippi während seiner Arbeit für Carafa verfasst hat, erlaubt den Schluss, dass künstlerische Meisterschaft, *magisterio*, das nahezu unbezahlbare Gut war, für das der Stifter ähnlich viel aufzuwenden bereit war wie für die kostbaren Materialien.[11] So korrespondierte der öffentliche Rahmen der Zurschaustellung der Kapellenstiftung genau mit einem auf höchster Ebene angesiedelten Anspruchsniveau, in dem künstlerischen Qualitäten ein zentraler Stellenwert zukam.

2. Rom, Santa Maria sopra Minerva, Blick aus der Vierung in die Cappella Carafa

Was aber gab die Stiftung den Kardinälen zu sehen, welche visuellen Erfahrungen konnten sie und andere Kirchenbesucher beim Gang in die Kapelle machen? Die Verteilung der Themen auf die Wandflächen knüpft an eine lange Tradition von Kapellen mit Doppelpatrozinium an, für die schon im Trecento hinlänglich viele Beispiele bekannt sind.[12] Bereits die Wahl dieses Typus dürfte bestimmte Sinnerwartungen an eine narrative Koordination der Bilder geweckt haben. Die übliche Disposition solcher Doppelzyklen strebte eine Parallelführung an den Lateralwänden an. Die Betrachter wurden so dazu angeleitet, nach narrativen Analogien und Differenzen der beiden Heiligenviten Ausschau zu halten.[13] Die Cappella Carafa weicht von diesem Muster durch eine asymmetrische Verschiebung ab: Maria hält die prominentere Rückwand der Kapelle besetzt, während Thomas auf die zunächst weniger gut

einsehbare Seitenwand zur Rechten verwiesen ist. Die linke Seitenwand schließlich, durch eine Türöffnung zur angrenzenden Grabkammer Carafas und ein Fenster deutlich in ihrem Gewicht geschmälert, trug ursprünglich eine Psychomachie verschiedener Tugenden, die seit 1566, seit dem Einbau des Grabmals für Paul IV. Carafa (1555–1559), aber verloren ist.[14] Die asymmetrische Verteilung von Marien- und Thomaswand halte ich für eine gezielte Deviation vom geläufigen Schema der hagiographischen Parallelerzählung. Stärker als bei einem symmetrischen Aufbau wird die Zuordnung der beiden Wände so dem Modus der Differenz unterstellt, welcher das Gewohnte – die Vergleichbarkeit der beiden Heiligenviten – zu einer überraschenden, erst auf den zweiten Blick sichtbaren Entdeckung werden lässt.

Illusion und Intrusion

Fortgeschrieben wird die asymmetrische Disposition von Marien- und Thomaswand über die unterschiedliche Binnenstruktur der Bildeinfassung. Ihr Trägergerüst ist eine massive Scheinarchitektur aus Pfeilern, Gebälk und Bogenelementen, welche das Innere der Kapelle in ein fiktives Gebäude verwandelt. Mehrere „Schauöffnungen"[15] machen die einzelnen Szenen perspektivisch ansichtig. Die größte Wirkung entfaltet die perspektivische Konstruktion der Scheinarchitektur bei einer Annäherung auf der zentralen Achse des Querhauses: Von einer bestimmten Distanz aus betrachtet, erscheint der gemalte Bogen der Rückwand als Gegenstück zu dem gebauten Bogen am Kapelleneingang, die in die Tiefe gerichteten Kanten der Gesimse und der Kassetten laufen auf den gleichen Fluchtpunkt zu *(Abb. 2)*.[16]

Während die Architektur der Thomaswand ganz konventionell aus zwei Erzählgeschossen aufgebaut ist, öffnet sich die der Marienwand zu einem durchgängigen Bildraum, der den Blick auf einen überwältigenden Landschaftsprospekt freigibt.[17] Die Wirkung des fiktiven Wanddurchbruchs wird dabei durch den Repoussoir-Effekt der separaten Altartafel gesteigert, deren plastische Einfassung sich räumlich vor die gemalte Landschaft schiebt. Im Vordergrund der Landschaft spielt sich das Geschehen der Himmelfahrt Mariens ab. Ungewohnt dynamisch dargeboten, ist die ganze Szene darauf abgestellt, den Betrachtern ein Hier und Jetzt der beteiligten Akteure zu suggerieren: Hoch oben in der Himmelszone schwebt Maria auf einem großen Wolkenkissen, flankiert von musizierenden Engeln, deren bewegte Haltungen und flatternde Gewänder den Eindruck eines kreisenden Balletts der Lüfte entstehen lassen. Unten auf dem Boden des Bildraumes sind links und rechts die Apostel zu erken-

nen, welche verblüfft, ergriffen, andächtig, nachdenklich zur übernatürlichen Schwebeposition Mariens aufblicken *(Abb. 6)*.

Mitten in den Kreis der Apostel und mitten in ihre Blickbahnen aufwärts zu Maria schiebt sich das gerahmte Geviert des Altarbildes, in dem Lippi die Geschichte des Haupttitulus der Kapelle untergebracht hat, die Verkündigung an Maria. Die Verbindung von *Annunziata* und *Assunta* schlägt einen heilsgeschichtlichen Spannungsbogen, der die Lektüre beider Szenen wechselseitig steuert – ähnlich wie dies, um einem späteren Teil der Analyse vorzugreifen, auch im Verhältnis von Obergeschoss und Untergeschoss der Thomaswand der Fall ist. Die Verkündigung wird zu einer Verheißung des Himmelfahrtsgeschehens, wie umgekehrt die Aufnahme Mariens in den Himmel als Erfüllung dessen erscheint, was sich beim Herantreten Gabriels an Maria ereignet.

Doch so sehr die Einfügung des Quadro-Retabels in den Durchblick auf der einen Seite geeignet erscheint, über die Verknüpfung von Bildelementen narrativen Sinn zu generieren, so sehr birgt dieses Verhältnis Implikationen, welche über das heilsgeschichtliche Strukturprinzip hinausweisen. Ein Blick auf die Thomaswand mit ihrer einfachen Supraposition von Szenen macht klar, wie kompliziert die Verhältnisse an der Altarwand gelagert sind. Wollte man diese Komplikationen auf einen Nenner bringen, könnte man sagen, dass das gerahmte Altarbild in mehrfacher Hinsicht „störende" Elemente in einen für sie jeweils fremdartigen Bereich eindringen lässt:

1. Im Hinblick auf die perspektivische Illusion wirkt das Altarbild zwar an einer Steigerung der Öffnungsfiktion mit, welche die Landschaft vor Augen stellt. Doch dem Landschaftsprospekt ist damit zugleich eine Art Eindringling implantiert, dessen Verhältnis zur räumlichen Fiktion des Himmelfahrtsgeschehens rätselhaft bleibt:[18] Sollen Betrachter das Retabel als materielles Artefakt lesen, welches vor dem lebendigen Geschehen der Himmelfahrt aufgestellt ist? Oder sollen sie Verkündigung und Himmelfahrt eher als Vorgänge in verschiedenen Bildräumen deuten, die auf geheimnisvolle Weise miteinander kommunizieren – woran unter anderem der nahezu gleiche Maßstab der Figuren denken lässt? Der Vorhang, den Putten über dem Bildrahmen hochziehen, verschleiert die Beziehung zwischen den beiden Darstellungen eher, als dass er den Blick auf ihre wahre Beschaffenheit freigeben würde: Denn obgleich diese Zone des Freskos heute stark beschädigt ist, kann doch kein Zweifel daran bestehen, dass das Lüften des Vorhangs hinter und nicht vor dem Retabel stattfindet.[19]

2. Im Hinblick auf die erzählte Geschichte birgt das Altarbild selbst eine Reihe von Eindringlingen, welche mit dem historischen Vorgang der Verkündigung streng genommen nichts zu tun haben: Die Liste dieser Fremdkörper reicht von den beiden Männern rechts im Bild, die sich unvermutet im Gemach der Gottesmutter eingefunden haben – Thomas von Aquin im Dominikanergewand und der in seine Kardinalsrobe gehüllte Stifter – bis zu dem Wappen Carafas, welches das Gewölbe über Gabriel ziert.[20] Dazu kommen verschiedene andere Elemente, die sich im Kontext der Carafa-Stiftung zumindest doppeldeutig ausnehmen – ich werde später darauf zurückkommen.

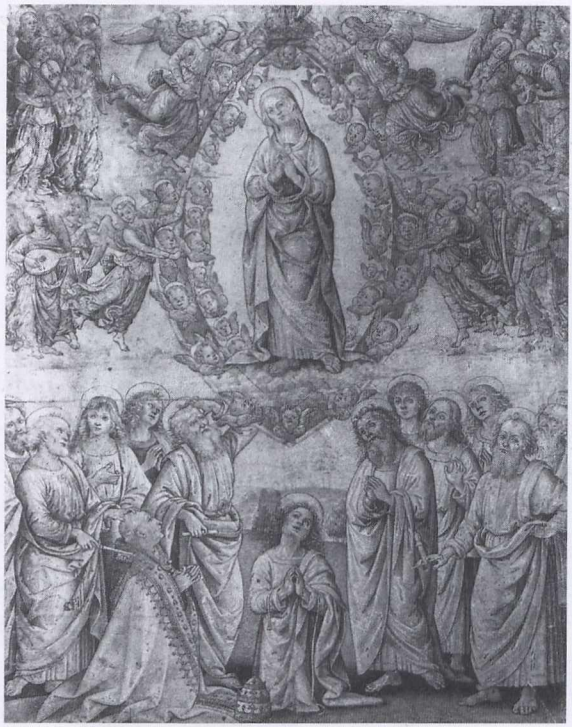
Die doppelte Irritation, die das Altarbild in die Bilderzählung einführt, gibt der Lektüre der Fresken eine etwas andere Orientierung: Es geht nicht nur um den Sinn einer heilsgeschichtlichen Erzählung, sondern um die Rechtfertigung für das Eindringen von Fremdkörpern, die mit der Stiftungsfunktion der Kapelle zu tun haben. Dieses Eindringen, so meine These, ist an eine Abstufung von Sehen und Schauen geknüpft, die im narrativen Verbund von Marien- und Thomaswand argumentativ expliziert wird.

Eingeweihte und Bibliophile

Die Einschleusung Carafas, um mit ihr zu beginnen, ist nach einem vielverbreiteten, bereits in der Einleitung angesprochenen Muster als „Quasi-Vision" ausgestaltet *(Abb. 3)*: Der Stifter schaut das Geschehen der Verkündigung, welches sich vor langer Zeit an einem fernen Ort abspielte, als fiktiver Zeuge in ehrfürchtig andächtiger Gebetshaltung. Den Kardinälen des ausgehenden Quattrocento mag beim Blick auf die Stirnwand das Altarbild der Cappella Sistina in den Sinn gekommen sein, in der sie sich regelmäßig zu Gottesdiensten versammelten: Pietro Perugino (1445–1523) hatte dort den päpstlichen Auftraggeber Sixtus IV. (1471–1484) in ganz ähnlicher Gebetshaltung unter die Apostel gemengt, protegiert vom Urpapst Petrus *(Abb. 4)*. Man geht wohl nicht fehl, wenn man dem Auftraggeber Carafa unterstellt, die oben schon konstatierte Assoziation an die päpstliche Hofkapelle durchaus gewünscht zu haben, um seinen Anspruch auf eine führende Position innerhalb der kurialen Hierarchie zu bekräftigen.[21] Doch sollten derartige Seitenblicke nicht davon ablenken, dass der Protektor Carafas, der heilige Thomas, anders als Petrus selbst ein Fremdkörper in der erzählten Geschichte ist. Überdies kann die Verkündigung im Vergleich zur Himmelfahrt als das ungleich größere „Mysterium" der christlichen Heilsgeschichte

3. Filippino Lippi, Verkündigung mit Thomas von Aquin und dem Stifter Oliviero Carafa, um 1488–90, Rom, S. Maria sopra Minerva, Cappella Carafa

gelten. Die Einschleusung von „Fremden" bedurfte in diesem Falle besonderer Zurückhaltung, wie verschiedene Beispiele aus der Kunst des Quattrocento belegen können. Stets hatten die Maler viel Sorgfalt darauf verwandt, Schwellen zwischen dem schauenden Eindringling und dem Geschauten einzuziehen – etwa in mehreren Verkündigungen aus der Produktion von Filippinos Vater Fra Filippo (1406–1469), welche die Stifter hinter Brüstungen verweisen *(Abb. 5)*.[22] Vor dem Hintergrund sol-



4. Umkreis des Pietro Perugino, Mariä Himmelfahrt mit dem Stifter Sixtus IV., Zeichnung nach dem verlorenen Hochaltarbild der Cappella Sistina, um 1481, Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 4861

cher Usancen ist in der Cappella Carafa das Fehlen jeglicher Raumschranken signifikant, unterstrichen noch durch die demonstrative Ausbreitung von Carafas Mantel auf gleicher Ebene mit dem Mantel der Gottesmutter. All dies ist um so bemerkenswerter, als in der linken Bildhälfte mittels einer Treppenstufe sehr wohl eine Schwelle eingerichtet ist: Nicht Carafa, sondern Gabriel ist der Hinzutretende in diesem Bilde.

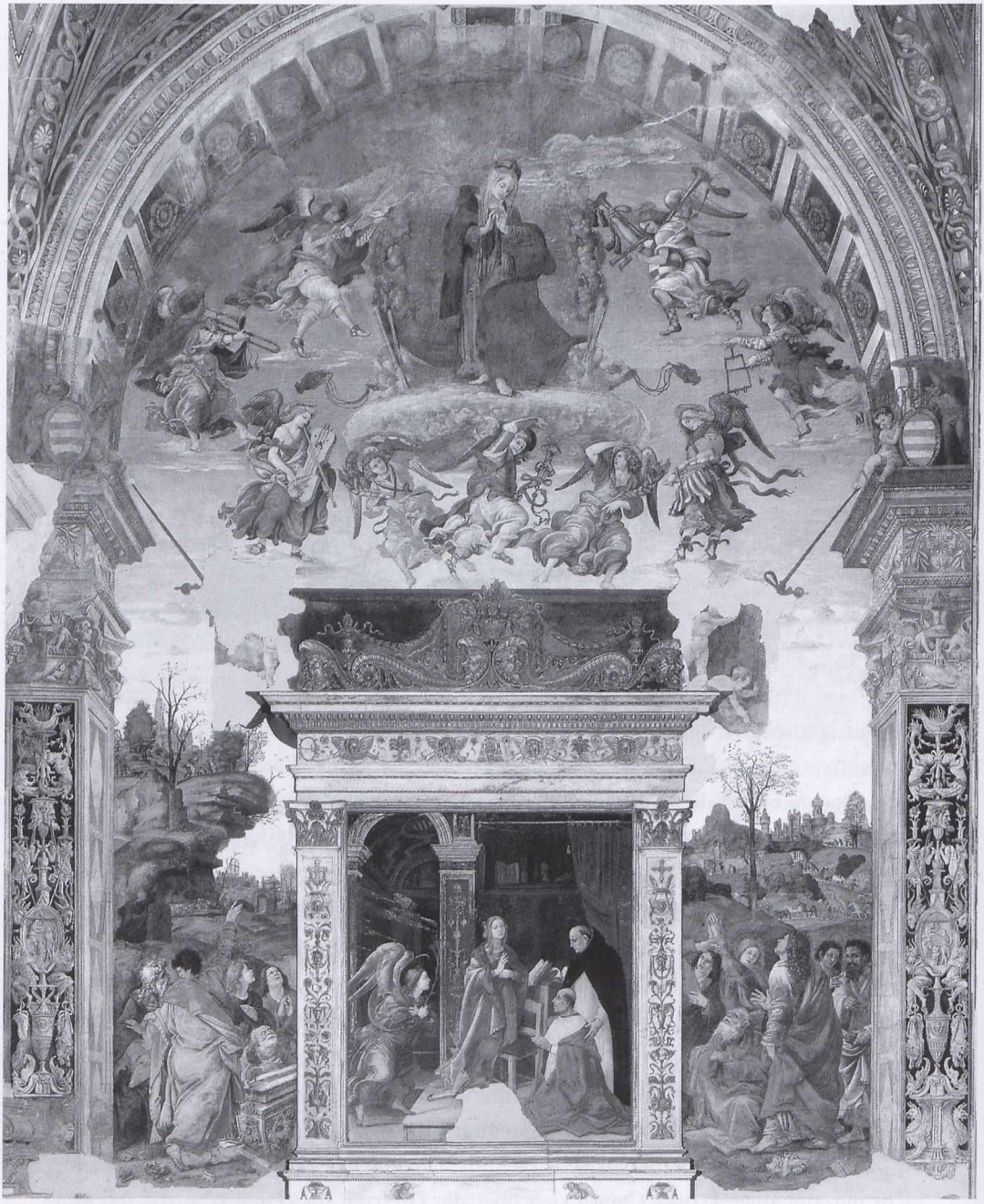
Die Einführung Carafas als Quasi-Visionär in das Altarbild stärkt die Handlungsebene des Schauens, welche bereits im Verkündigungsgeschehen selbst aktualisiert ist: als reziproker Blickkontakt zwischen Engel und Jungfrau, Jungfrau und Engel. In dieser Topologie wechselseitigen Schauens geht es um Abgrenzungen, um Grade visueller Partizipation nicht allein im Hinblick auf den Stifter, sondern auch im Hinblick auf Maria und den Engel. Neben den Grenzen im perspektivischen Bildraum wird dabei ein Netz planimetrischer Relationierungen auf der Bildfläche ins Spiel gebracht, das erst auf den zweiten Blick, erst bei einer Betrachtung des Bildes als Artefakt, zutage tritt.

Die markanteste Schwelle der Komposition verläuft zwischen Maria und dem Engel. Durch das Podest wie durch den asymmetrisch gesetzten Pfeiler werden diese

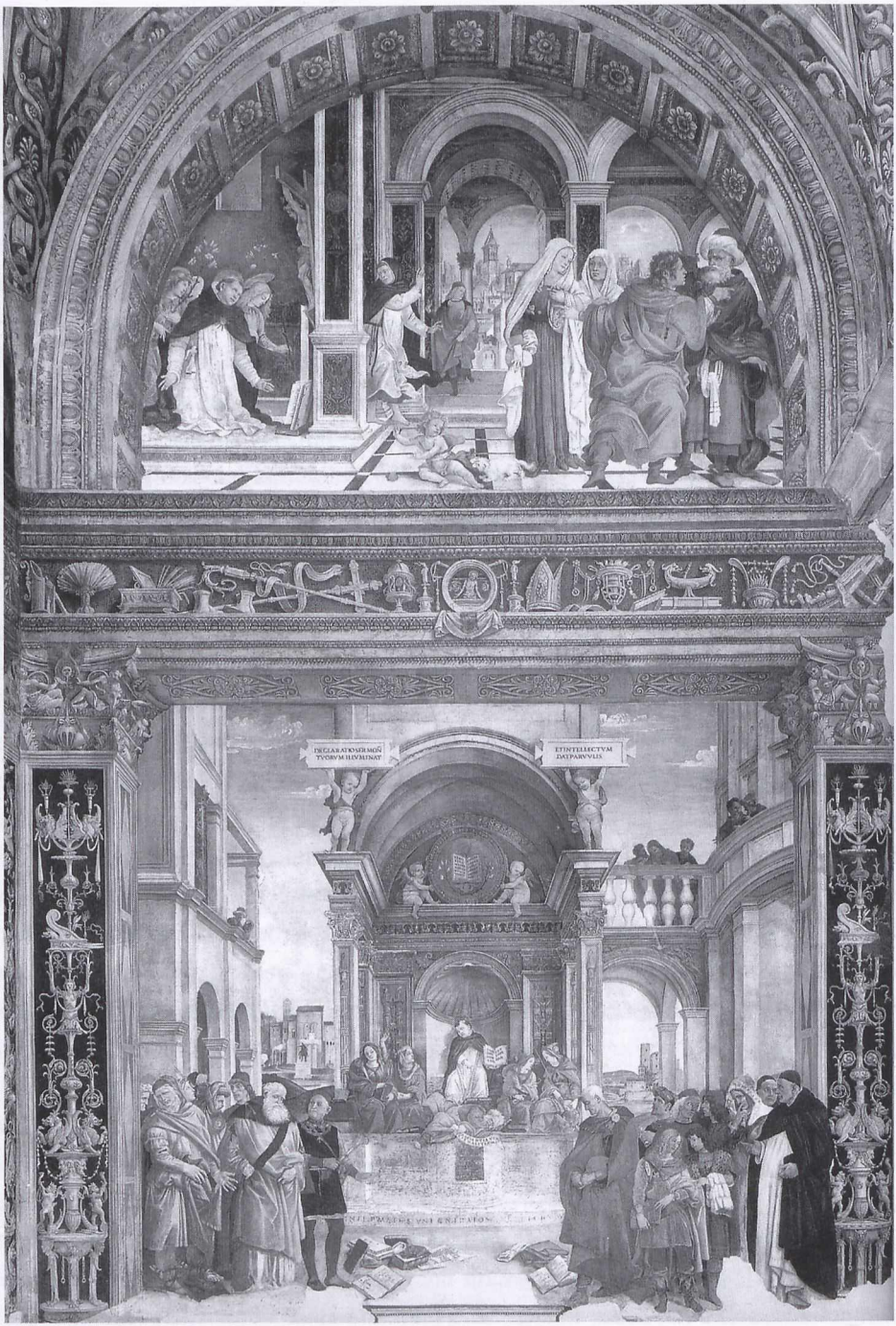
5. Fra Filippo Lippi, Verkündigung mit Stiftern, 1450/60, Rom, Galleria Nazionale di Arte Antica

beiden Akteure unterschiedlichen Teilräumen des gemalten Interieurs zugeordnet. Der Pfeiler markiert aber auch einen starken vertikalen Schnitt auf der Bildfläche, der die Aufmerksamkeit auf die planimetrische Zusammengehörigkeit von Engel und Gottesmutter lenken kann, etwa ihre auffällige koloristische Abstimmung: Der bis in die Flügelspitzen blautonig eingefärbte Gabriel scheint Maria von links mit der Farbe Blau zu überziehen, der Farbe des Himmels, in den Maria oben aufgenommen wird.[23] Das Schauen zwischen Engel und Maria wird so sehr stark auf den himmlischen Rang ausgerichtet, den Maria im Moment der Inkarnation erlangt.

Mit der Vertikalen des Pfeilers korrespondiert auf der rechten Seite eine vorsichtige, ausschließlich planimetrisch durchgeführte Grenzziehung durch Stuhl, Tisch und Schrank. Allein auf der Bildfläche, und nicht im Bildraum, werden Stifter und Gottesmutter zwei getrennten Bereichen zugewiesen.[24] Aufmerksamen Betrachtern, die zu einem solchen planimetrischen „Bild-Sehen" in der Lage waren, wird damit nicht nur signalisiert, dass Carafa sich über die Grenzen im klaren war, die ihn von Maria trennten: Zwei grenzüberschreitende Elemente geben zugleich einen Fingerzeig auf die Faktoren, welche die Nähe der Quasi-Vision genauer kennzeichnen sollen.



6–7. Filippino Lippi, Verkündigung und Himmelfahrt (links), Kreuzeswunder und Triumph des hl. Thomas (rechts), um 1488–90, Rom, Santa Maria sopra Minerva, Cappella Carafa


DECLARATIO SERMONVM
TVORVM ILLVMINAT
ET INTELLECTVM
DAT PARVVLIS

Zum einen sind es die Hände des Stifters, welche im Gestus des Betens über die Vertikale hinausragen und das grüne Kissen berühren, das die Innenseite des Mariemantels auf die Sitzfläche zu verlängern scheint. Zum anderen ist es ein großes aufgeschlagenes Buch, welches die Vertikale zwischen Carafa und Maria überbrückt. Es kann darauf aufmerksam machen, dass in die Tätigkeit des Schauens, welche die Szene konstituiert, an zentraler Stelle das Medium Buch involviert ist.

Die Lektüre der Mutter Gottes im Moment, in dem Gabriel an sie herantritt, ist ein derart konventionalisiertes Element spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Verkündigungs-Ikonographie, dass es erst einmal nicht weiter beachtenswert erscheinen mag.[25] Lippi allerdings schenkt ihm eine gegenüber dem Üblichen stark gesteigerte Aufmerksamkeit, türmt er doch das große aufgeschlagene Buch über Stapel anderer Kodizes. Der Schrank im Rücken der Gottesmutter dient als Ablage weiterer Druckwerke. Die zeitgenössischen Betrachter aus dem Kreis der Kurie wussten, dass diese Anhäufung auch auf die „Bibliophilie" der beiden Eindringlinge gemünzt war, von denen der eine – Thomas – das geöffnete Buch zu seinen wichtigsten Attributen zählte, während der andere selbiges als Imprese führte – als solche war es beispielsweise auch in den Fußboden der Kapelle eingelassen. Doch die Verankerung des Buches in der Bilderzählung der Carafa-Kapelle ist tiefer als die eines bloß werbenden Stifter-Logos. Das große Buch auf dem Pult, dessen Seiten noch von der eben unterbrochenen Lektüre in Bewegung sind, ist genau in der Einfallschneise des Strahlenbündels mit der Geisttaube positioniert. Zwischen Taube und Buch legt sich vermittelnd Marias Rechte, die in ihrer „aufgeblätterten" Haltung auf die Bewegung der Seiten zu antworten scheint.[26] Eine solche kompositorische Einbindung des Buches in das Verkündigungsgeschehen ist ein nachdrücklicher Hinweis auf das Wissen um Empfängnis und Erwählung, das Maria aus der Lektüre der prophetischen Schriften des Alten Testaments erwächst. Marias Schau der Verkündigung erfolgt aus der Position einer Eingeweihten. An dieser Eingeweihten-Position aber soll mittels Devotion und „Bibliophilie" auch der Quasi-Visionär Carafa partizipieren.[27]

Offene vs. geschlossene Bücher

Das Thema des Buches als Pforte des Auges wird außerhalb des Retabels fortgesetzt und kann überhaupt als ein Leitmotiv für die gesamte Kapelle gelten. Die rahmende Himmelfahrtsszene hat dabei zunächst die Funktion eines kontrastierenden Komplements zum Geschehen der Verkündigung. Auch hier findet ja, durch Zeigegesten etc.

ins Dramatische gewendet, ein Akt der visuellen Vermittlung statt, der die Apostel zu Zeugen des Aufstiegs der Gottesmutter werden lässt. Drei der Apostel, welche den Aufstieg verfolgen, halten auffälligerweise Bücher in Händen – eine Beigabe, die in der Bildtradition des Themas keineswegs obligat war.[28] Vor der Folie der offenen Bücher in der Verkündigung werden die Bücher der Apostel primär dadurch signifikant, dass sie allesamt geschlossen sind. Die geschlossenen Bücher können das Augenmerk auf einen grundlegende Differenz lenken, welche die Blicke außerhalb des Retabels von den Blicken innerhalb des Retabels unterscheidet. Die Apostel haben – ihre vielfältig an ihren Körpern abzulesende Überraschung und Verblüffung verrät es – allem Anschein nach nichts von dem geahnt, was ihnen am Sarkophag Mariens widerfahren würde. Die Erwählung Mariens tritt ihnen erst hier und jetzt in ihrem ganzen Ausmaß vor Augen. Im Bild der Verkündigung hingegen war sie Maria und ihren Begleitern über den eingeweihten Blick der Schriftkundigen zugänglich.

In der Ausmalung des Gewölbes hat Lippi der aufsteigenden *Assunta* ein ganzes Kollegium schriftkundiger Vorher-Seherinnen zur Seite gestellt *(Abb. 8)*. Zwischen breite Bandrippen mit heraldischem Dekor hat er fiktive Himmelsdurchblicke in das Kapellengebäude gemalt, welche dem Prospekt der *Assunta* eine ideale Anschlusszone bieten. Vier Sibyllen haben sich hier auf einem heute durch Schäden und Übermalungen stark fragmentierten Ring aus Wölkchenputten niedergelassen und künden mit flatternden Schriftbändern von Künftigem. Thematisch kreisen die Sprüche der Sibyllen um den Komplex Geburt und Inkarnation Christi und beziehen sich so ganz explizit auf das Mysterium des Verkündigungs-Retabels. Der *Annunziata* am Lesepult wird so von oben herab ein gleichsam sibyllinisches Rollenprofil verpasst, die Auffahrt der *Assunta* wird als Heimkehr ins Reich ihrer schriftkundigen Schwestern deklariert.

Die Opposition von offenen und geschlossenen Büchern markiert das Verhältnis von Verkündigung und Himmelfahrt als eines zwischen unterschiedlichen Graden des Schauens. Carafa und Thomas sind privilegierte Einzelne, die etwas sehen, was ansonsten allein für das Auge Mariens bestimmt ist. Die Apostel sind ein breiteres Kollektiv, welches dem Aufstieg Mariens fast schon zufällig, in jedem Fall aber unvorbereitet beiwohnt. Bei näherer Betrachtung können Kapellenbesucher auf ein vielteiliges Netz von Faktoren des Einschließens und Aufschließens stoßen, welche diese Abstufung regieren. Auf der Ebene der erzählten Geschichte beginnt dies mit der Tatsache, dass in einem Fall etwas aus dem Himmel in Maria eintritt, nämlich der göttliche Keim, aus dem Christus heranwachsen wird, während im anderen Fall Maria aus etwas in den Himmel hinaustritt, nämlich dem Sarkophag, in dem ihr toter Körper bestattet lag. Im einen Fall liegt im Hintergrund eines Innenraumes die *porta clausa*, im anderen Fall

8. Filippino Lippi (Werkstatt), Sybillen, um 1488–90, Rom, Santa Maria sopra Minerva, Cappella Carafa

liegt im Vordergrund eines Außenraumes der geöffnete Sarkophag, über den Petrus seinen gigantischen Schlüssel hängen lässt. In beiden Fällen ist die Schau durch Vorhänge als Blick auf Enthülltes in Szene gesetzt. Doch der Vorhang im Alkoven Mariens scheint auch die Aufgabe zu erfüllen, das Mysterium nach außen abzuschirmen, während der Vorhang über dem Retabel gerafft wird, um den Aposteln erst den Blick auf das Himmelfahrtsgeschehen freizugeben.

Die Betrachtung der Handlung führt über solche grenzbildenden Elemente zu einem Gegensatz von Öffnen und Schließen auch auf der Ebene des Sehens der Kapellenbesucher. Außen zielen die Blickachsen der zuvorderst stehenden Apostel schräg in die Tiefe und öffnen sich damit für die Betrachter vor dem Bild, deren Blick ebenfalls in die Tiefe gerichtet ist. Innen sind die Blickachsen parallel zur Bildfläche orientiert und verschließen sich so dem Blick der Betrachter, welcher quer dazu ver-

läuft.[29] Diese Differenz im Bildmodus wiederholt sich in der jeweiligen Rahmung der Bilder: Die Einfassung der Himmelfahrt ist eine fiktive Öffnung auf ein illusionistisches Dahinter, die Einfassung der Verkündigung umschließt die Komposition auf einer Bildfläche – eine Goldleiste verhindert gleichsam eine zu starke Kontinuität von Rahmen und Bildraum. Auf diese Weise wird eine Analogie hergestellt zwischen dem höheren Schauen der eingeweihten Quasi-Visionäre und dem ästhetischen Blick eines Bild-Sehens, welches die planimetrischen Qualitäten kunstvoller Flächenkomposition zu würdigen weiß.

Vor dem Hintergrund der hier angedeuteten Kontrasteffekte beruht eine wesentliche Leistung der Bildregie Lippis auf solchen Elementen, die Innen und Außen in einen geheimnisvollen Dialog treten lassen. Bemerkenswert in dieser Hinsicht ist etwa die Juxtaposition von Sarkophag und Gabriel, die in der Lektüre der Betrachter zu einem projektiven Übersprung führen kann: als bewege sich der Engel aus dem Sarkophag heraus auf die *Annunziata*, deren Stuhl ja genau die diagonale Orientierung des steinernen Behältnisses zu antizipieren scheint. Gabriel selbst nimmt in seiner leichtfüßigen Schrittstellung das Gebaren der musizierenden Engel vorweg, während die *Annunziata* bereits die Mittelachse besetzt hält, die sie später als *Assunta* innehat. Die hier aufscheinende Durchlässigkeit von Innen und Außen ist eine höchst partielle und exklusive: Während es durchaus den Anschein haben kann, als ob Gabriel soeben dem Sarkophag entstiegen sei, und Thomas den Stifter Carafa gerade erst aus dem Kreis der Apostel in die Verkündigungsszene hineingeschleust habe – im Paragone mit der *Sistina* möglicherweise eine der intendierten Pointen der Lippi-Fresken – scheinen sich den Aposteln die Vorgänge im Inneren der Altartafel gänzlich zu entziehen. Allein die *Assunta* durchdringt mit ihrem Blick den Rahmen der Verkündigungsszene, um den unten knienden Stifter anzuvisieren. Gegen jede illusionistische Logik, die eine strikte Trennung von Altartafel und Landschaftsraum fordert, springt das relationierende Bild-Sehen auf die gesamte Rückwand über. Dabei sieht es geradezu so aus, als sei das Geschehen der Himmelfahrt vorrangig dazu da, eine Art göttliche Bestätigung für die Quasi-Vision der Altartafel zu liefern.

Chiasmus und Postfiguration

Das hier aufgezeigte Kontrast- und Dialogverhältnis zwischen den beiden Szenen der Kapellenrückwand war nicht unbedingt dazu geeignet, die Überheblichkeit zu mindern, mit der sich Carafa in die Verkündigung hatte hereinmalen lassen. Denn die

Quasi-Vision, die ein Konstrukt von Stifter und Maler war, wurde so mit einem realen heilsgeschichtlichen Ereignis verknüpft, mit dem sie offiziell gar nichts zu tun haben konnte. Ein Weg, der aus der Spannung zwischen dem heilsgeschichtlichem Sinn und dem Geltungsdenken des Auftraggebers herausführen kann, wird durch die heilsgeschichtlich sanktionierte Figur des heiligen Thomas gewiesen, der als Protagonist der rechten Seitenwand auftritt. Denn schließlich ist es Thomas, der Carafa aus einer Maria nahezu ebenbürtiger Position in die Verkündigung einschleust. Und Thomas' spezielles Attribut als Heiliger ist das geöffnete Buch, welches eine so dominante Rolle in der gesamten Erzählung der Marienwand spielt.

Einmal in die heilsgeschichtliche Struktur der Marienwand eingesehen, können Betrachter in der zunächst so ganz andersartig wirkenden Erzählung der Thomas-Wand zweierlei entdecken *(Abb. 7)*: nicht nur das gleiche Grundmuster von Verheißung und Erfüllung, das Thomas wie Maria durchläuft, sondern auch eine Reihe sehr präziser Analogien, welche ein chiastisches Entsprechungsverhältnis zwischen den beiden Wänden stiften. Die Wunderszene in der Lünette ist klar in Analogie zur Verkündigung an Maria gestaltet: Wie im Altarbild ist ein Innenraum der Ort, an dem sich eine transzendente Offenbarung ereignet. Dabei treten Engel mit einer Lilie auf, während goldene Lichtstrahlen aus dem Jenseits auf den Empfänger der Botschaft zulaufen. Dieser, das ist für uns von besonderem Interesse, schaut jeweils von einem geöffneten Buch auf.

Vergleichbare, aber noch wesentlich überraschendere Parallelen bestehen zwischen dem Triumph von Thomas und der Himmelfahrt Mariens. In beiden Szenen ist ein Außenraum der Ort, an dem die Verheißung der vorangegangenen Szene in Erfüllung geht. Hier wie dort bedeutet Erfüllung die Erhöhung in eine himmlische Sphäre: So wie Maria auf einem großen Wolkenthron gen Himmel fährt, hat sich auch Thomas – ein erst seit der großen Restaurierung der sechziger Jahre wieder sichtbares Detail – auf einem Wolkenpodest niedergelassen.[30] Dort wird Thomas von den vier Personifikationen der Philosophie, Theologie, Dialektik und Grammatik flankiert, die als weise Frauen natürlich an den Viererkreis der Sibyllen im Gewölbe der Kapelle erinnern. Im Vordergrund schließlich stehen seitlich jeweils zwei Gruppen von Zeugen, die der Erhöhung beiwohnen. Das Kollektiv der Apostel gerät dabei in ein so kaum erwartbares Analogieverhältnis zum Kollektiv der von Thomas widerlegten Häretiker.

Analogie bedeutet dabei natürlich nicht Gleichheit, sondern reziproke Verknüpfung der beiden hagiographischen Minizyklen. Die überraschenden, erst auf den zweiten Blick sichtbaren Entsprechungen zwischen den Wänden können die oben schon betonten Differenzen in einen heilsgeschichtlichen Beziehungssinn einbinden.

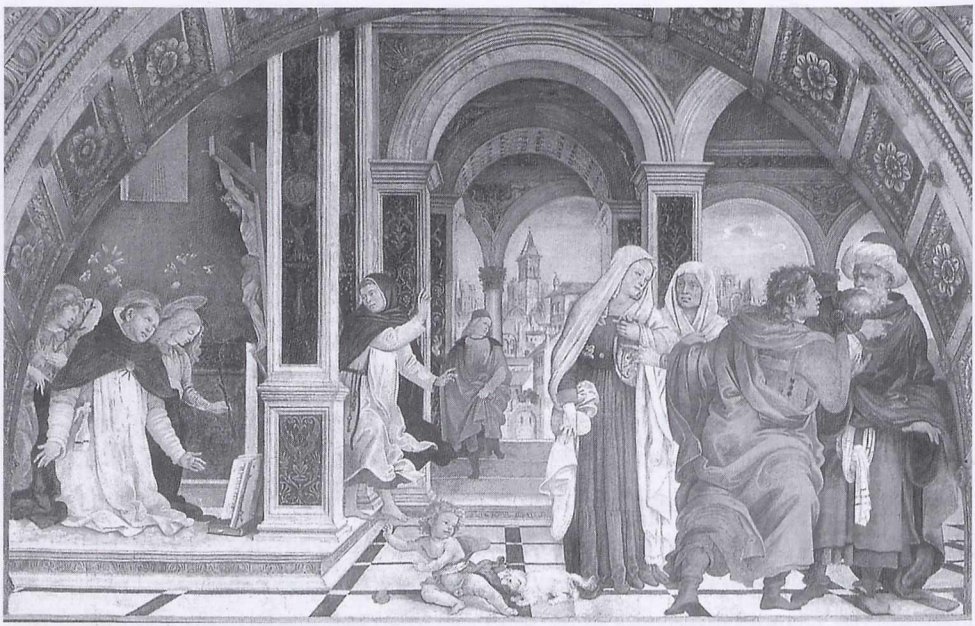
Das Verhältnis von Maria zu Thomas könnte man dabei als ein typologisches, genauer als ein „postfigurierendes“[31] begreifen: Das Leben Mariens gehört nach christlichem Geschichtsverständnis zur „Mitte der Zeiten“, das Leben von Thomas zur Zeit danach, die *ex post* noch einmal auf diese Mitte zurückverweist. Die spätere Zeitstufe artikuliert sich dabei unter anderem in der Einbettung von Vision und Triumph des Thomas in öffentlichere und urbanere Handlungskontexte: Etwa darin, um ein einfaches Beispiel zu nennen, dass der Triumphator der Thomaswand nicht hoch in der Luft sichtbar wird, sondern in einem steinernen Gehäuse vor städtischen Kulissen.

Das sprechende Kruzifix als Auffindung eines unsichtbar Geglaubten

Betrachten wir die Erzählung der beiden Thomasbilder noch etwas genauer, und fangen dazu mit der Lünette an *(Abb. 9)*. Das Thema gibt sich auf den ersten Blick als das bekannte Bildwunder des sprechenden Kreuzes zu erkennen. Beim morgendlichen Gebet in der neapolitanischen Kirche San Domenico soll ein Kruzifix mit einem Mal das Wort an Thomas gerichtet haben: „Bene scripsisti de me, Thoma!“ Gut zu diesem Erzählstoff passt die Figur des Mönches, der erschreckt den Raum verlässt, denn den Legenden zufolge soll das Wunder des sprechenden Bildes vom Sakristan der Kirche beobachtet worden sein.[32]

Doch die Version, die Lippis Pinsel vom Kreuzeswunder entwirft, ist durchsetzt mit Hinweisen auf ein anderes Ereignis aus der Thomas-Vita, die erstmals von Gail Geiger systematisch gewürdigt wurden.[33] Die beiden Engel, welche Thomas flankieren, sind einer Geschichte aus den Jugendjahren des Heiligen entnommen, als die Familie des Aquinaten diesen mit allen Mitteln vom Eintritt in den Predigerorden abzuhalten versuchte – unter anderem durch Engagement einer Prostituierten, die den Heiligen zum Bruch seines Keuschheitsgelübdes verführen sollte. Als Thomas zum Schutz gegen diese Versuchung ein Kreuzzeichen in die Wand ritzte, erschienen mehrere Engel, welche dem Heiligen den Gürtel ewiger Keuschheit umbanden. Diese Himmelsboten der Legende kann man mit den beiden Engeln des Freskos identifizieren, welche die Lilien der Keuschheit in Händen halten.[34]

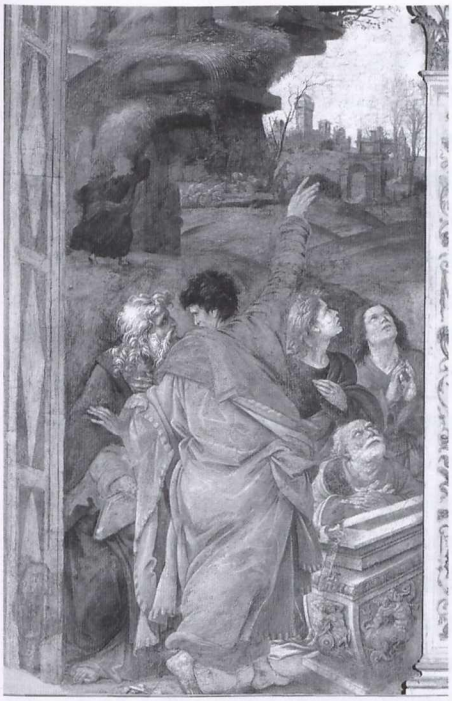
Lippi, daran führt kein Weg vorbei, hat im Lünettenbild die Geschichte des Kreuzeswunders mit Elementen des Keuschheitswunder verwoben und so eine neue Geschichte erdichtet, die in der Bildkunst ohne Vorgänger ist.[35] Worauf zielt diese seltsame Kombination zweier ursprünglich getrennter Handlungen? Die Schau des sprechenden Kruzifixes wird offenkundig in ein Analogon der Verkündigung transfor-

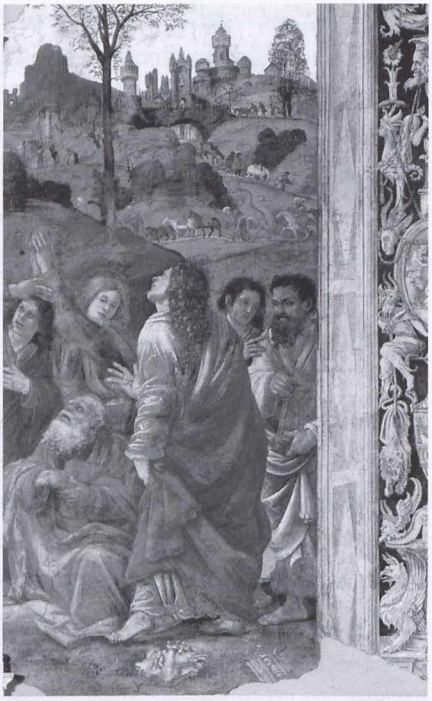


9. Filippino Lippi, Kreuzeswunder hl. Thomas, um 1488–90, Rom, Santa Maria sopra Minerva, Cappella Carafa

miert und mit dem Status marianischer Jungfräulichkeit verknüpft. Die Jungfräulichkeit des Heiligen wird zur Bedingung einer geistigen „Empfängnis" jener göttlichen Weisheit gemacht, die im unteren Bildfeld gefeiert wird. Vor dem Heiligen liegt ein aufgeschlagenes Buch, seinen Kopf „befruchtet" ein durch das Fenster eintretender Strahl. Zugleich heben die Engel den Mantel an, unter dem seitlich der fest geknotete Gürtel der Keuschheit sichtbar wird. Dieser seitliche Einblick auf einen Gürtel wird nach rechts hin an vier weiteren Figuren wiederholt und dadurch zu einem Leitthema der gesamten Szene gemacht.

Am Gewand des Sakristans baumelt ein Ledergürtel mit Schlüsseln, die noch einmal auf den Zusammenhang von schriftkundiger Schau mit Einschluss und Keuschheit hinweisen.[36] Die Reihe der Gürtelträger setzt sich fort in der rechts im Vordergrund postierten Gruppe, die mit keiner der beiden Geschichten etwas zu tun hat. Sie führt eine Ebene der öffentlichen Kommentierung in die Bilderzählung ein, die von jeder Form direkter Schau ausgeschlossen bleibt und nur indirekt auf sie zu reagieren vermag – eine Dimension, die an der Marienwand fehlt. Der Blick der Betrachter ist hier zunächst freigegeben auf das taubengraue Gewand einer jüngeren Frau, die eine





10.-11. Filippino Lippi, Himmelfahrt Mariens (Ausschnitt), um 1488–90, Rom, Santa Maria sopra Minerva, Cappella Carafa

Gebetsschnur unter ihren Gürtel geschlungen hat – einer Art Gegenbild zur Figur der Prostituierten, die bei Lippi ja ausgeblendet bleibt. Ganz außen schließlich, durch den erregten Jüngling, der heftig gestikulierend auf den Raum der Vision zurückverweist, nahezu aus dem Bild gedrängt, ist ein Orientale im Greisenalter zu sehen. Unter seinem Überwurf baumelt ein locker geknoteter Gürtel, dessen Form an ein männliches Geschlechtsteil denken lässt. In ihm dürfen wir den Antipoden der keuschen Rechtgläubigkeit von Thomas erkennen, gleichsam die ins Männliche gewendete Version der unsichtbaren Prostituierten. Ein viertes Mal kommt das Gürtelmotiv über den kleinen Knaben in der Bildmitte ins Spiel, welcher der Visionsszene entgegenrutscht. Ein heranstürzender Hund hat sich in das Mäntelchen des Kindes verbissen, das von einer Bauchbinde zusammengehalten wird, und hindert es so an einer weiteren Annäherung an Thomas. Führt die Ähnlichkeit des Knaben mit den Tabula-Putten der Triumphszene nicht in die Irre, dann ist seine Nacktheit wohl eher als Ausweis „unschuldiger" *ignorantia* gemeint.[37]

Die ungewöhnliche Häufung von Gürteln kann Betrachter daran erinnern, dass an der Altarwand schon einmal ein Gürtel eine Rolle spielte, wenn auch eine sehr versteckte *(Abb. 10)*: Im Mittelgrund der Himmelfahrtsszene sehen wir links den Apostel Thomas, dessen Hände den Gürtel Mariens empfangen. Thomas von Aquin wird in der Argumentation des Ensembles zu einem „Nachfahren" seines Namensvetters, der sich den Gürtel der Jungfrau selbst umgebunden hat und dafür mit der Empfängnis göttlichen Wissens belohnt wird. Aber über dieses Spiel mit den Namensgleichheiten hinaus kann ein anderer Rückbezug auf die Erzählung der Marienwand in den Sinn kommen: Es ist die Figur *Christi*, deren Bild sich vor Thomas Augen zu beleben beginnt. Die Marienwand spart *ihn*, dessen Inkarnation doch das große Thema der Verkündigung ist, aus, spielt implizit aber sehr wohl auf ihn an: Der Hintergrund des Landschaftsprospekts ist bevölkert von Orientalen, die auf geschlungenen Wegen karawanenartig durch die Hügel ziehen *(Abb. 11)*. Als Hintergrund einer Himmelfahrt einzigartig, erinnern sie eher an die Bildtradition eines Themas, das mit Christi Geburt zu tun hat: den Zug der drei Magier nach Bethlehem. Doch den Orientalen Lippis wird der kleine Christus immer verborgen bleiben, ist im Vordergrund doch schon seine Mutter im Durchstart zu himmlischen Sphären begriffen. Wer Christus schließlich findet, ist der Thomas der Visionsszene.[38] Der in doppeltem Sinne tote Christus des Kruzifix erwacht vor Thomas' schriftkundigem Auge zum Leben, während der Orientale rechts sozusagen wieder und endgültig zu spät kommt.

Aufgelöst wird der hier im wahrsten Sinne des Wortes „geschürzte" Konflikt zwischen Thomas als dem Retter des Christentums und den heidnischen Orientalen im unteren Geschoss der Thomaswand *(Abb. 12)*. In deutlicher Abkehr von der ikonographischen Tradition – etwa der bekannten Version Andrea da Firenzes in der Spanischen Kapelle von 1366–68 (*Abb. 13)* – gestaltet Lippi den Triumph des Thomas nicht als scholastisches Lehrgebäude oder kirchlichen Disput, sondern als Gerichtsverhandlung, zu der die Häretiker als Angeklagte und Kronzeugen zitiert werden. Unter ihnen befinden sich mehrere der oben zu Antipoden des Christentums stilisierten Orientalen.[39] Sie alle müssen sich jetzt der öffentlichen Manifestation der von Thomas empfangenen Weisheit beugen, die Dokumente ihrer Schuld liegen zerrissen und zerfleddert auf dem Boden, während Averroes stellvertretend für alle unter einem Bücherstapel begraben wird.

Am Übergang von der Vision zum Triumph schaltet sich ein auf den ersten Blick unscheinbares Element ein, welches das eben herausgearbeitete Moment der Auffindung Christi im Handeln von Thomas unterstreicht und dabei ein wichtiges visuelles Scharnier zwischen den beiden Szenen einrichtet: Scheinbar zufällig inmitten eines

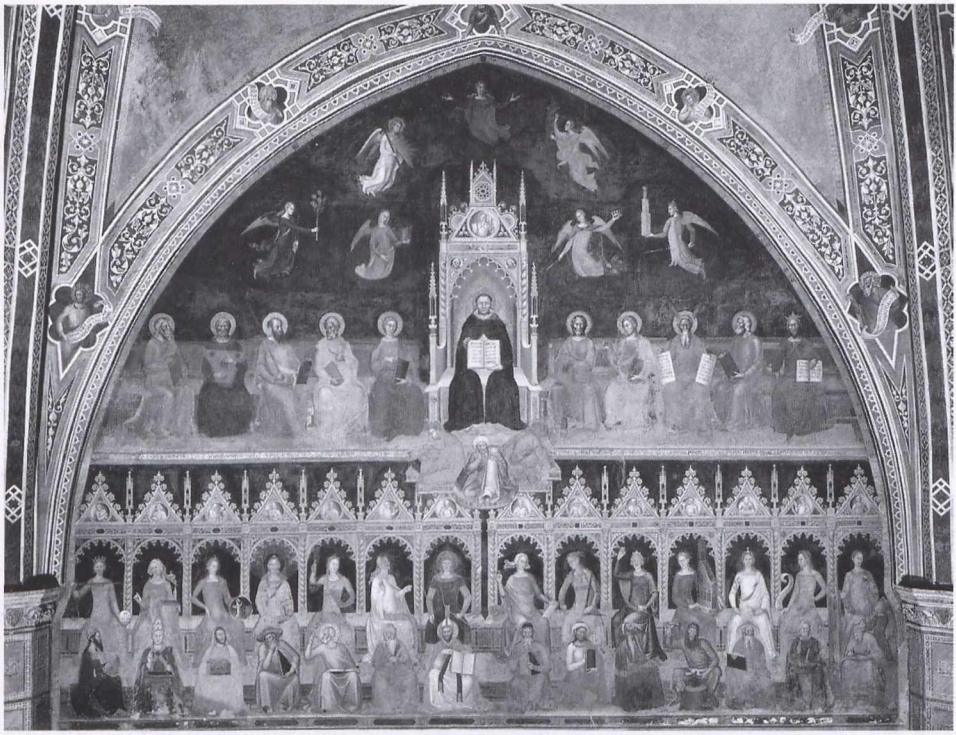
liturgischen Frieses abgestellt, lehnt dort ein Tondo mit der *imago pietatis* auf einem Veronikatuch – zwei Bilder Christi, von denen das der *imago* ganz klar mit der Haltung des knienden Thomas in der Lünette korrespondiert.[40] Betrachter werden so darauf hingewiesen, dass Thomas im Moment des Bildwunders selbst zu einem Bild des leidenden Christus wird.[41] Nach unten weitertransportiert wird dieser Fingerzeig über einen zweiten Tondo im Bogenfeld der großen Tribunalarchitektur, von der aus Thomas die Häretiker richtet. Das aufgeschlagene Buch mit zwei Lilien nimmt zwei zentrale Bestandteile der Visionsszene im oberen Register wieder auf.[42]

Triumph des Buches vs. Triumph des Bildes?

Der Bildmodus der Triumphdarstellung ist gekennzeichnet von einer ausgreifenden Geste, die über den Rahmen der Scheinarchitektur in den Kapellenraum vordringt: Die Bodenfläche ist als weit vorspringende Bildbühne ausgestaltet, ein dominikanischer Würdenträger überschreitet die von den großen Pfeilern markierte Grenze zwischen Bildraum und Betrachterraum. Mit dieser nachdrücklichen Rahmenüberschreitung korrespondieren verschiedene aktualisierende Elemente, welche die dargestellte Handlung der Gegenwart der Ausmalung annähern. Zwei Zeitgenossen übernehmen die Aufgabe, den von Thomas widerlegten Häretikern ihre Plätze anzuweisen: Der schon erwähnte Dominikaner trägt die Züge des damaligen Ordensgenerals Gioacchino Torriani (1487–1500),[43] während der Zug der Häretiker zur Linken von Niccolo Orsini angeführt wird, seines Zeichens General der päpstlichen Armee.[44] Auf diese Porträtfiguren antworten im Hintergrund zwei Rom-Veduten, in denen man wohl mit Recht versteckte Anspielungen auf ein Glanzmoment in der kirchlichen Karriere des Stifters Carafa erkannt hat: rechts der Tiberhafen Ripa Grande, von dem aus Carafa 1472 als Oberbefehlshaber zu einem Seezug gegen die Türken aufgebrochen war, links der Lateran mit dem damals noch dort aufgestellten Mark Aurel, durch dessen Stadttor der Kardinal 1473 siegreich nach Rom zurückgekehrt war.[45] Auf den Seesieg Carafas verweisen auch zwei *rostra*, die in die rahmenden Groteskenpilaster der Scheinarchitektur eingelassen sind.[46] Betrachtern wird so nahe gelegt, im Stifter Carafa einen inoffiziellen Nachfolger von Thomas zu erkennen, der mit seinem militärischen Erfolg einen ähnlichen Sieg über die orientalischen Heiden vollbracht hat wie Thomas mit seinem theologischen Triumph.[47] Die typologische Entsprechung zwischen Maria und Thomas wird so um den Stifter als dritte Figur erweitert.

Der hohe Grad an zeitgenössischer Aktualisierung reichert die Triumphszene mit kirchenpolitischen Konnotationen an, die als Hinweis auf weitere Sprechabsichten gelesen werden können, die zu den eher privat gelagerten der Quasi-Vision hinzutreten. Beide Aspekte sind in der Argumentation des Ensembles eng miteinander verzahnt: Denn erst die doppelte, über eine relationierende Betrachtung der Fresken zugängliche Analogie zwischen Maria und Thomas, Thomas und Carafa beantwortet die Fragen „Warum gerade Thomas?" und „Warum gerade Carafa?", die sich bezüglich der Eindringlinge des Verkündigungsbildes stellen.

Die Modalität des Visuellen, welche die Triumphszene regiert, lässt sich vielleicht am besten als „Demonstration" beschreiben. Das geöffnete Buch in der Hand des Triumphators transportiert das Unsichtbare ins Sichtbare, so dass es selbst jener



12. (gegenüberliegende Seite) Filippino Lippi, Triumph des hl. Thomas, um 1488–90, Rom, Santa Maria sopra Minerva, Cappella Carafa
13. (oben) Andrea da Firenze, Triumph des hl. Thomas, 1366–68, Florenz, Santa Maria Novella, Capella degli Spagnuoli

Öffentlichkeit zugänglich wird, die von jeder Form der Schau ausgeschlossen bleiben muss. Dabei verdrängen die Schriftzeichen, die in den beiden Visionsszenen das Auge der Eingeweihten für das Unsichtbare geöffnet hatten, all das, was es mit ihrer Hilfe anzuvisieren gäbe. Auffällig ist in dieser Hinsicht, wie das große Podium des richtenden Thomas einen das ganze Bildfeld durchquerenden Korridor der Schrift markiert. Im Gegensatz zu den ansonsten in der Kapelle dargestellten Büchern sind hier Schriftzeichen erstmals auch für Betrachter lesbar eingetragen. Das gilt nicht nur für die siegreichen Bücher um Thomas, sondern auch für die Schriftrolle in den Händen des besiegten Averroes, der mit den Worten SAPIENTIA VINCIT MALITIAM (Sap 7,30) seine Niederlage kund tut. Zwischen den geschändeten Büchern der Häretiker liegen zwei Kodizes, welche die „Irrtümer" der zuvorderst stehenden Arius und

Sabellius angeben.[48] Die inkriminierten Lehrsätze kreisen um Fragen der Inkarnation und schlagen so noch einmal den Bogen zurück zur Verkündigungsszene. Gerade hier aber, in der Mitte der Szene herrscht außer den Büchern eine demonstrative Leere, ein gegenständliches Vakuum, das sich ein Künstler wie Lippi üblicherweise im Zentrum des Bildes nicht leisten mag.

Ich sehe hier einen Punkt erreicht, an dem noch einmal deutlich wird, wie der Diskurs des Schauens zugleich als Diskurs entworfen ist, in dem die Wahrnehmungsanforderungen der Fresken verhandelt werden. Die ästhetische Leere im Zentrum des Thomastriumphs hat ihren Gegenpol in der ästhetische Fülle des Verkündigungsbildes, das mit seinen dichten planimetrischen Bezügen ins Zentrum der Himmelfahrt gestellt ist. Diesen Kontrast muss man nicht im Sinne eines Entweder-Oder auslegen. In der Carafa-Kapelle geht es weniger um ein Ausspielen als um ein Verzahnen heterogener Bildformen, in denen ein komplexes Gefüge unterschiedlicher Sprechabsichten des Auftraggebers zur Anschauung gebracht werden konnte. Das Verhältnis von Triumphszene und Altarbild lässt sich daher als ein komplementäres begreifen: Innerhalb der erzählten Geschichte ist es die Thomaswand, welche über ihre typologische Auffächerung die Quasi-Vision des Stifters legitimiert. Umgekehrt rückt das Altarbild über seine ästhetische Dichte diejenige Ebene in den Vordergrund, auf welcher das Geltungsdenken des Auftraggebers erst eigentlich aufgehen konnte: Erst ein relationierendes Bild-Sehen der Fresken, das sich nicht von der Illusionsmacht der Darstellungen fesseln ließ, konnte Carafas hohen Anspruch auf einen eingeweihten Blick erfüllen, der über das einfache Sehen hinausging.

Anmerkungen

* Eine vorläufige Version des Aufsatzes war 2001/2002 auf der Internet-Plattform Colosseum (http://www.colosseum.biblhertz.it) zugänglich. Für Anregungen danke ich Ulrike Ganz, Bernd Mohnhaupt und Michael Rohlmann.

1 Zum mittelalterlichen Befund vgl. u.a. JEFFREY HAMBURGER, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York 1998; HERBERT L. KESSLER, *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia 2000; STEFFEN BOGEN, *Träumen und Erzählen. Selbstreflexion der Bildkunst vor 1300*, München 2001; DAVID GANZ, Oculus interior. Orte der Schau in mittelalterlichen Visionsdarstellungen, in: Katharina Philipowski/Anne Prior (Hrsg.), *Das Andere des Körpers. Darstellungen und Systematisierungen von „Seele" im 12. und 13. Jahrhundert*, Berlin 2005 (im Druck); vgl. auch den Beitrag von STEFFEN BOGEN in diesem Band. Zur frühneuzeitlichen Problematik vgl. KLAUS KRÜGER, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Malerei der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001; VICTOR STOICHITA, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, London 1995.

2 Vgl. CRAIG HARBISON, Visions and meditations in early Flemish painting, in: *Simiolus* 15 (1985), 87–118; HANS BELTING, Eine gemalte Anthropologie des Blicks, in: ders./Christiane Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994, 51–60; STEFFEN BOGEN, Die Schauöffnung als semiotische Schwelle. Ein Vergleich der Rolin-Madonna mit Bildfeldern des Franziskuszyklus in Assisi, in: Christiane Kruse/Felix Thürlemann (Hrsg.), *Porträt – Landschaft – Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext*, Tübingen 1999, 53–72; CHRISTIANE KRUSE, *Rogiers Replik – Ein gemalter Dialog über Ursprung und Medialität des Bildes*, in: *ebd.*, 167–185; BRET ROTHSTEIN, Vision, Cognition and self-reflection in Rogier van der Weyden's Bladelin Triptych, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64 (2001), 37–55.

3 Zur Opposition monofokal – polyfokal vgl. WERNER HOFMANN, *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, München 1998. Zum mittelalterlichen Erzählen in mehrteiligen Bildsystemen vgl. WOLFGANG KEMP, *Christliche Kunst. Ihre Anfänge. Ihre Strukturen*, München/Paris/London 1994.

4 Zum Quadro-Retabel vgl. HUBERT LOCHER, Das gerahmte Altarbild im Umkreis Brunelleschis. Zum Realitätscharakter des Renaissance-Retabels, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 56 (1993), 487–507 (zur Cappella Carafa vgl. 503); CHRISTOPH MERZENICH, *Vom Schreinerwerk zum Gemälde. Florentiner Altarwerke der ersten Hälfte des Quattrocento. Eine Untersuchung zu Konstruktion, Material und Rahmenform*, Berlin 2001.

5 Wichtige Überlegungen zum Zusammenhang von Stiftungsfunktion und ästhetischem Bild-Diskurs bei HUBERT LOCHER, *Raffael und das Altarbild der Renaissance. Die „Pala Baglioni" als Kunstwerk im sakralen Kontext*, Berlin 1994. Mehr inhaltsbezogen wird die Stiftungsfunktion ausgedeutet bei ACHATZ VON MÜLLER, „Il viso per la pittura vive lunga vita". Zur Sozialfunktion religiöser Bildstiftungen im italienischen Spätmittelalter, in: Richard Faber/Volkhard Krech (Hrsg.), *Kunst und Religion. Studien zur Kultursoziologie und Kulturgeschichte*, Würzburg 1999, 135–151; VOLKER REINHARDT, Individualisierungsprozesse? Programme und Propaganda Florentiner Quattrocento-Kapellen, in: Michael Borgolte (Hrsg.), *Stiftungen und Stiftungswirklichkeiten. Vom Mittelalter bis heute*, Berlin 2000, 133–143. Zu den Sprechabsichten und Stimmen frühneuzeitlicher Raumausstattungen ausführlicher DAVID GANZ, *Barocke Bilderbauten. Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen. 1580–1700*, Petersberg 2003.

6 Vgl. JOHN W. O'MALLEY, The Feast of Thomas Aquinas in Renaissance Rome: A Neglected Document and its Import, in: *Rivista di Storia della Chiesa in Italia* 35 (1981), 1–27.

7 Zur Person Carafas vgl. FRANCA PETRUCCI, Oliviero Carafa, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Rom 1960ff, Bd.19 (1976), 588–599.

8 Carafas Kapelle wurde seit 1486 an Stelle einer älteren mit *Annunziata-Titulus* errichtet, die der Kardinal noch im gleichen Jahr erworben hatte. Vorbereitungen für die Ausmalung wurden 1488 getroffen. Als *terminus ante* für die Fertigstellung kann das Verkündigungsfest 1493 gelten, zu dem Alexander VI. die Kapelle besuchte, vgl. GAIL L. GEIGER, *Filippino Lippi's Carafa Chapel. Renaissance art in Rome*, Kirksville 1986, 46. Zu vermuten steht, dass die Ausstattungsarbeiten bereits 1491/92 abgeschlossen waren.

9 Lippi war eigentlich durch einen anderen Auftrag gebunden: 1487 hatte er mit dem Medici-Bankier Filippo Strozzi einen Vertrag über die Ausmalung von dessen Privatkapelle in Santa Maria Novella abgeschlossen und deren Fertigstellung für 1490 zugesichert. Der Auftrag Carafas bedeutete eine mehrjährige Unterbrechung der Arbeiten für Strozzi und dürfte deshalb auf einer diplomatischen Ebene zwischen den Medici und Carafa ausgehandelt worden sein, vgl. GEIGER, *Carafa Chapel* (wie Anm. 8), 47f.

10 Vgl. GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori*, Florenz 1568 (Neuausgabe Paola Barocchi, Florenz 1966–76), Bd. 3, 564f.

11 „Sono qua veramente chon un signore da bene [...] l'opera mi gli soddisfa; e in detta fa una grandissima ispesa, senza risparmio di chosa nessuna. Fassi ora un ornamento per l'altare di marmo, che solo il maisterio monta Fiorentini 250 d'oro in oro larghi." (Brief Lippis an Filippo Strozzi, der die Rückkehr des Künstlers nach Florenz erwartete, um seine Kapelle in Santa Maria Novella fertiggestellt zu sehen, zit. nach GEIGER, *Carafa Chapel* (wie Anm. 8), 187). Die zitierte Passage wird von der Forschung üblicherweise so ausgelegt, als habe der Maler selbst den Entwurf für den Retabelrahmen geliefert. Die enge Verwandtschaft mit dem nachweislich von Lippi entworfenen Grabmal seines Vaters Filippo scheint diese Hypothese zu stützen (vgl. STEFFI ROETTGEN, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, 2. Die Blütezeit. 1470–1500*, München 1997, 204). Zur Bezahlung von Künstlern im Quattro- und Cinquecento zuletzt MARTIN KEMP, *Der Blick hinter die Bilder. Text und Kunst in der italienischen Renaissance*, Köln 1997, 171–220, zur Carafa-Kapelle ebd., 211.

12 Etwa die Querhauskapellen in Santa Croce. Vgl. MARYLIN ARONBERG LAVIN, *The Place of Narrative. Mural decoration in Italian Churches. 431 – 1600*, Chicago 1990.

13 Wenig Sinn macht vor dem Hintergrund der hier entwickelten rezeptionsästhetischen und gattungsgeschichtlichen Ausgangsbedingungen die von Geiger vorgelegte These, das Kapellenprogramm sei thematisch auf die *Summa theologica* Thomas' von Aquin abgestimmt, vgl. GEIGER, *Carafa Chapel* (wie Anm. 8), 49–52. Geiger zufolge wäre jeder Wandabschnitt der Kapelle einem der drei Teile der Summa zuzuordnen: die rechte Seitenwand dem ersten Teil, in dem Gott als oberstes Prinzip der Weltordnung behandelt wird. Diesem Abschnitt wird recht willkürlich das gesamte Gewölbe mit den Sibyllen zugeschlagen. Die zerstörte linke Seitenwand bezieht Geiger auf den zweiten Teil der Summa, der dem tugendhaften Leben gewidmet ist, die Altarwand auf den dritten Teil, der um die Inkarnation kreist.

14 Die Grabkammer ist heute nur noch über einen eigenen Durchlass vom Querschiff aus zugänglich, doch ist sich die Forschung einig, für die ursprüngliche Situation eine direkte Verbindung mit der Kapelle anzunehmen. Da Carafa kurz vor seinem Tode beschloss, sich im *succorpo* des Doms von Neapel bestat-

ten zu lassen, hat die Kammer ihre Bestimmung nie erfüllt. Die heutige Gestalt des Fensters der Kapelle geht auf den Umbau von 1566 zurück, für das Quattrocento ist von einer schmaleren Öffnung auszugehen. Wichtigste Quelle zu den verlorenen Fresken der linken Seitenwand ist Vasari, der sie als „poesie" charakterisiert und ihren Gegenstand mit folgenden Worten beschreibt: „Vi si vede dunque, dove la Fede ha fatto prigiona l'Infedeltà, tutti gl'eretici et infedeli. Similmente, come sotto la Speranza è la Disperazione, così vi sono molte altre Virtù che quel Vizio che è loro contrario hanno soggiogato." (VASARI, *Vite* (wie Anm. 10), Bd. 3, 564). Vasaris Beschreibung lässt sich möglicherweise durch ein Studienblatt Lippis ergänzen, welches erstmals Bertelli mit den Fresken in der Carafa-Kapelle in Verbindung gebracht hat, vgl. CARLO BERTELLI, Appunti sugli affreschi nella Cappella Carafa alla Minerva, in: *Archivium Fratrum Praedicatorum* 35 (1965), 116–130. Das in den Uffizien aufbewahrte Blatt zeigt auf Vorder- und Rückseite insgesamt drei Kardinaltugenden, die über lasterhafte Gegner triumphieren: *Fortitudo*, *Temperantia* und *Prudentia*. Letztere Figur wäre innerhalb des Carafa-Programms schon allein deshalb besonders passend gewesen, weil *Prudentia* ein aufgeschlagenes Buch auf ihrem Schoß hält, eines der beiden Impresenzeichen des Kardinals. Ähnlich wichtig dürfte dann auch die Personifikation der *Iustitia* gewesen sein, die mit der Waage das zweite Impresenzeichen des Auftraggebers in das Fresko „eingeschmuggelt" hätte.

15 Der Begriff der „Schauöffnung", erstmals verwendet von ANNA ROHLFS-VON WITTICH, Das Innenraumbild als Kriterium für die Bildwelt, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 18 (1955), 109–135, wurde zuletzt diskutiert von WOLFGANG KEMP, *Die Räume der Maler. Europäische Bilderzählung seit Giotto*, München 1996, 29ff. und BOGEN, Schauöffnung (wie Anm. 2).

16 Die Suggestionskraft dieser Anordnung sehe ich nur bedingt dadurch gemindert, dass gebaute und gemalte Pilaster sich bei näherer Betrachtung als Gebilde von unterschiedlicher Beschaffenheit erweisen. Zum einen ist in Rechnung zu stellen, dass die Illusion einer Kontinuität im Quattrocento durch den externen Kontrast zum gotischen Vokabular der übrigen Kirche gesteigert wurde, die heute ja eine re-gotisierende Fassung aus dem mittleren 19. Jahrhundert trägt. Die letzte, 1993 abgeschlossene Restaurierung hat im übrigen eine kleine Korrektur am heutigen Zustand der marmornen Pilaster des Zugangs erbracht: sie waren ursprünglich nicht strahlend weiß, sondern – zumindest in der Kapitellzone – golden gefasst, vgl. ANNA COLIVA, Filippino Lippi nella Cappella Carafa: l'affermazione del nuovo spazio romano, in: Sergio Rossi (Hrsg.), *Le due Rome del Quattrocento*, Rom 1997, 148–153 (hier: 151).

17 Ein gerade über Kapellenaltären in Rom nicht selten anzutreffender Kunstgriff, zu verweisen ist etwa auf Masolinos Kreuzigung der Cappella Branca Castiglione in San Clemente (1428–32) und die Altarwand der von Pinturicchio ausfreskierten Cappella Bufalini in Santa Maria in Aracoeli (frühe 1480er Jahre), zu letzterer vgl. SVEN SANDSTRÖM, *Levels of Unreality. Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance*, Uppsala 1963, 41–47.

18 Was die Himmelfahrt angeht, ergeben sich hier enge Anknüpfungspunkte zu denjenigen Bildformularen, welche KLAUS KRÜGER, Malerei als Poesie der Ferne, in: ders./Alessandro Nova (Hrsg.), *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der frühen Neuzeit*, Mainz 2000, 99–121, unter dem Stichwort „bifokale Anschauungsordnung" diskutiert. Was die Verkündigung betrifft, spinnt Lippis Doppeldispositiv auf verwickelte Weise an jener Intervention der perspektivischen Tiefenachse weiter, welche die neuere Forschung als konstitutiv für die italienische Darstellungstradition des Quattrocento herausstreicht, vgl. LOUIS MARIN, Annonciations toscanes, in: ders., *Opacité de la peinture. Essais sur la répresentation au Quattrocento*, 125–163 (hier: 136–158);

KEMP, *Räume der Maler* (wie Anm. 15), 94f; DANIEL ARASSE, *L'annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris 1999.

19 Vgl. ROETTGEN, *Wandmalerei der Frührenaissance* (wie Anm. 11), 208.

20 Wie GEIGER, *Carafa Chapel* (wie Anm. 8), 143 bemerkt, kann das gesamte Gewölbe als Anspielung auf das Gewölbe der Grabkammer neben der Kapelle gelesen werden, das eine ähnliche Felderstruktur aufweist und ebenfalls das Carafa-Wappen im Zentrum trägt.

21 Auch COLIVA, Filippino Lippi (wie Anm. 16), 150 spricht von „chiaro richiamo [...] al distrutto affresco di Perugino alla Sistina". Dass das Himmelfahrtsfresko der Sistina für Carafa tatsächlich ein wichtiger Bezugspunkt war, geht daraus hervor, dass der Kardinal im Rahmen seiner Stiftertätigkeit für den oben (Anm. 13) schon erwähnten *succorpo* in Neapel Peruginos Himmelfahrt kopieren und sein Porträt an die Stelle von Sixtus IV. setzen ließ (Hinweis Michael Rohlmann).

22 Hier, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, ca. 1450/60. Einen Überblick über das Material bietet ARASSE, *L'annonciation italienne* (wie Anm. 18). Das Fehlen räumlicher Barrieren zwischen Kardinal und Maria bemerkt schon GEIGER, *Carafa Chapel* (wie Anm. 8), 138ff, allerdings mit einer aus meiner Sicht irreführenden Herleitung aus einer spezifisch dominikanischen Praxis imaginierender Meditation.

23 Zur farblichen Verbindung zwischen Maria und Engel bereits SUSANNE PETERS-SCHILDGEN, *Die Bedeutung Filippino Lippis für den Manierismus. Unter besonderer Berücksichtigung der Strozzi-Fresken in Santa Maria Novella zu Florenz*, Essen 1989, 40, die darin aber lediglich ein Indiz „unsicherer Haltung" Mariens vermutet.

24 Ich danke Ulrike Ganz für diese Beobachtung.

25 Grundlegend zur lesenden Annunziata: KLAUS SCHREINER, Marienverehrung, Lesekultur, Schriftlichkeit. Bildungs- und frömmigkeitsgeschichtliche Studien zur Auslegung und Darstellung von Mariä Verkündigung, in: *Frühmittelalterliche Studien* 24 (1990), 314–368. Zu einseitig erscheint mir dagegen Horst Wenzels Versuch, den Akt des Lesens innerhalb von Verkündigungsdarstellungen in ein mediengeschichtliches Schema bringen zu wollen, vgl. HORST WENZEL, *Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995, 274–291.

26 Wie verschiedentlich bemerkt, ist diese Geste auch darin mehrdeutig, dass sie gleichermaßen die Begrüßung des Engels wie eine Segnung des Stifters signalisiert, vgl. GEIGER, *Carafa Chapel* (wie Anm. 8), 138; ANDRÉ CHASTEL, La Chapelle Carafa à l'église de la Minerve, in: *Bibliothéque d'Humanisme et Renaissance* 50 (1988), 111–119 (hier: 118); COLIVA, Filippino Lippi (wie Anm. 16), 151.

27 Ein weiteres Buch, welches vertikal über Maria auf einem Schrank positioniert ist, stärkt diese Verbindung. An dieser vertikalen Zuordnung ist nun aber auch Carafa beteiligt, liegt über seinem Haupt doch ein dritter aufgeschlagener Codex.

28 Beispiele u.a. Mantegnas Fresko in der Chiesa degli Eremitani, Padua sowie Peruginos schon genannte Version des Themas in der Cappella Sistina.

29 Zur Opposition von lateraler und perpendikularer Blickrichtung für die Verkündigungsdarstellungen des Quattrocento vgl. MARIN, Annonciations toscanes (wie Anm. 18) und ARASSE, *L'annonciation italienne* (wie Anm. 18).

30 Zu den Ergebnissen der Restaurierung vgl. den ausführlichen Bericht CARLO BERTELLI, Il restauro della Cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva a Roma, in: *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* 45 (1965), 145–195. Beide Akteure werden im übrigen nochmals von oben durch Strahlenbündel direkt aus dem Himmel erleuchtet.

31 Zur Postfiguration als verbreitetem Strukturmuster mittelalterlicher Heiligenzyklen vgl. BERND MOHNHAUPT, *Beziehungsgeflechte. Typologische Kunst des Mittelalters*, Bern u.a. 2000, 139–184.

32 Dies seit VASARI, *Vite* (wie Anm. 10), Bd. 3, 564, die Deutung des *mainstream* der Forschung, zuletzt etwa bei CHASTEL, La Chapelle Carafa (wie Anm. 26), 115f; COLIVA, Filippino Lippi (wie Anm. 16), 149; SABINE POESCHEL, L'orientalismo e l'idea della pace nella pittura romana dell'epoca di Alessandro VI, in: *Roma di fronte all'Europa nel tempo di Alesandro VI. Atti del convegno internazionale Roma, dicembre 1999*, Rom 2001, 803–819.

33 Diese Lesart war bereits von der älteren französischen Literatur (J.J. Berthier und Urbain Mengin) angedacht, systematisch nachgewiesen ist sie erstmals bei Geiger, die allerdings über das Ziel hinausschießt, wenn sie jegliche Referenz auf das Kreuzeswunder abstreitet, vgl. GAIL L. GEIGER, Filippino Lippis Wunder des heiligen Thomas von Aquin im Rom des späten Quattrocento, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 47 (1984), 247–260, und GEIGER, *Carafa Chapel* (wie Anm. 8), 74–86.

34 Geiger sieht in dem gestikulierenden jungen Mann einen der beiden Brüder von Thomas, in dem Orientalen ganz rechts seinen Vater, in den beiden Ordensfrauen Schwester und Mutter.

35 So zuletzt auch ROETTGEN, *Wandmalerei der Frührenaissance* (wie Anm. 11), 209 in einer Korrektur an Geigers Position.

36 Als Schlüsselträger verweist der Sakrestan auch noch einmal zurück auf Petrus, der ja ebenfalls am Rande der entsprechenden Visionsszene positioniert ist.

37 Die Deutung in der Forschung ist unterschiedlich, vgl. GEIGER, Wunder des heiligen Thomas (wie Anm. 33); GEIGER, *Carafa Chapel* (wie Anm. 8), 82ff. In der wenig später ausgemalten Cappella Strozzi finden wir ein ähnliches Motiv im Bild der Auferweckung der Drusiana.

38 Die Auffindung Christi durch Thomas gibt dem traditionell überlieferten Dialog zwischen dem Heiligen und dem Kruzifix einen neuen Sinn: Auf die Frage „Quam mercedem recipies?" (Welchen Lohn willst Du empfangen?) antwortet Thomas: „Dominem non aliam nisi te ipsum" (Herr, keinen anderen als Dich selbst). Zur prominenten Rolle der Orientalen in der Cappella Carafa zuletzt POESCHEL, L'orientalismo (wie Anm. 32), welche die Muselmanen im Hintergrund der Himmelfahrt aber nicht als Suchende, sondern ausschließlich als Besatzer des Heiligen Landes sieht.

39 Den Zusammenhang zwischen orientalisierten Häretikern und dem Orientalen in der Lünette streicht bereits POESCHEL, L'orientalismo (wie Anm. 32) heraus.

40 Zu den Christusbildern im Fries zuletzt GERHARD WOLF, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002, 308f.

41 Man könnte in dieser Angleichung des Heiligen an Christus eine Entsprechung sehen zur Angleichung Mariens an das Blau des Himmelsboten in der Verkündigungsszene.

42 Die Inschrift zitiert den Anfang der *Summa contra gentiles* (Prov 8,7): VERITATEM MEDITABITUR GUCTUR MEUM ET LABIA MEAM DETESTABUNTUR IMPIUM („Mein Mund wird Wahrheit sprechen und meine Lippen werden den Frevel verabscheuen"). Zu Transkriptionen (mit dt. Übersetzung) aller Inschriften der Kapelle vgl. ROETTGEN, *Wandmalerei der Frührenaissance* (wie Anm. 11), 459.

43 Zur Identifikation vgl. BERTELLI, Appunti (wie Anm. 14), 116–130.

44 Zur Identifikation vgl. GEIGER, *Carafa Chapel* (wie Anm. 8), 102.

45 Vgl. GEIGER, *Carafa Chapel* (wie Anm. 8), 31 und 103ff, gefolgt von der gesamten neueren Forschung.

46 Zur hieroglyphischen Füllung der Rahmenarchitektur ausführlich ANNE REYNOLDS, The Private and

Public Emblems of Cardinal Oliviero Carafa, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 45 (1983), 273–284; ENRICO PARLATO, La decorazione della Cappella Carafa. Allegoria ed emblematica negli affreschi di Filippino Lippi alla Minerva, in: Silvia Danesi Squarzina (Hrsg.), *Roma, centro ideale della cultura dell'antico nei secoli Xv e Xvi. Da Martino V al Sacco di Roma 1417–1527*, Mailand 1989, 169–184.

47 Die Nähe zwischen Thomas und Carafa wird noch vertieft durch eine Reihe weiterer Faktoren wie etwa die gemeinsame Herkunft, ja sogar die angebliche Verwandtschaft des Kardinals mit der Familie des Heiligen etc. Für den Erzählzusammenhang der Fresken dürfte insbesondere von Bedeutung sein, dass sich der Kruzifix, der nach allgemeiner Auffassung in das Bildwunder von San Domenico involviert war, in der Familienkapelle der Carafa befand, vgl. BERTELLI, Appunti (wie Anm. 14), 117.

48 Inschriften: ERROR ARII: SI FILIUS NATUS EST ERAT QUANDO NON ERAT FILIUS („Der Irrtum des Arius: Wenn der Sohn geboren wurde, gab es eine Zeit, in welcher kein Sohn existierte"). ERROR SABELLI: PATER A FILIO NON EST ALIUS NEC A SPIRITO („Der Irrtum des Sabellius: Der Vater ist weder vom Sohn noch vom heiligen Geist verschieden").